



***“Plante (n)a Praça”: anotações
sobre o processo de construção
colaborativa de um jardim***

***“Plante na Praça”: notas sobre el proceso
de construcción colaborativa de un jardín***

***“Plante na Praça”: notes about
collaborative construction process
of a garden***

Andressa Rezende Boel

*Doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas, Campinas, Brasil. andressa.boel@gmail.com*

Resumo

Este ensaio visa refletir sobre a produção em *site oriented art* e algumas teorias da arte, tais como Estética Relacional, Arte Colaborativa e Arte produzida em contexto a partir de uma ação artística, *Plante na Praça*. Iniciada em 2014 em uma praça de Uberlândia-MG, a ação visou criar coletiva e colaborativamente um jardim, bem como potencializar diferentes maneiras de “usos” para a praça. Com esse exercício de escrita e prática artística, considero que ações artísticas relacionais e colaborativas, como esta, devem ter autonomia enquanto produções no campo efêmero e volátil das artes, não se justificando a criação de produtos posteriormente apenas com a intenção de imortalizar ou institucionalizar a ação enquanto produção artística.

Palavras-chave: *Plante na Praça*. *Site oriented art*. Arte Colaborativa. Arte Contextual. Arte Relacional.

Resumen

Este ensayo pretende reflexionar sobre la producción sobre *site oriented art* y algunas teorías del arte, como la estética relacional, el arte colaborativo y el arte producidos en contexto a partir de una acción artística, *Plante na Praça*. Iniciada en 2014 en una plaza de Uberlândia-MG, la acción tuvo como objetivo crear colectiva y colaborativamente un jardín, así como potenciar diferentes formas de “usos” para la Plaza. Con este ejercicio de escritura y práctica artística, considero que las acciones artísticas relacionales y colaborativas, como ésta, deben tener autonomía mientras que las producciones en el campo efímero y volátil de las artes, no justifican la creación de productos posteriormente Con la intención de inmortalizar o institucionalizar la acción como producción artística.

Palabras- clave: *Plante na Praça*. *Site oriented art*. Arte colaborativo. Arte contextual. Arte relacional.

Abstract

Here I reflect about the site oriented art production and some theories of art, such as Relational aesthetics, Collaborative art as well as art produced through the artistic action named “Plante na Praça”. This action has started back to 2014 in a plaza of Uberlândia – MG. The goal of the action was creating a garden collaboratively and encourage the different ways of using the plaza. Taking together this text and the artistic practice aforementioned, it is worthy highlight that relational and collaborative artistic actions have this place despite of its ephemeral nature. Thus, it is unimportant that this kind of artistic action result in a material product that perpetuates and institutionalize the action.

Key-words: *Plante na Praça*. *Site oriented art*. Collaborative art. Contextual art. Relational art.

“N ão faz diferença se isso for chamado ativismo, crítica social, molecagem, autopromoção ou arte” é o que Allan Kaprow (1976, p.36) constata sobre a produção em arte em seu tempo, e é o que ainda ressoa em *Plante na praça*, em muitos trabalhos artísticos atuais, em escritos sobre arte na produção contemporânea e nesse exercício reflexivo que segue. Abordo nesse ensaio, sob uma perspectiva fluida, em especial, trabalhos ou ações que se aproximam do campo aberto de experimentações em *site oriented art*, onde se constrói junto e onde o trabalho artístico é diretamente influenciado pela comunidade vivenciadora do local. Coloco em foco os “modos de fazer” em colaboração entre artistas e participantes ¹da ação, bem como a produção e criação a partir do contexto em que se insere, a materialidade do trabalho e sua possível efemeridade.

¹ Utilizarei frequentemente nesse texto o termo *participante* me referindo ao sujeito que integra, aquele que acrescenta sua parte ao todo. O participante pode se figurar como interventor e interferir diretamente nos espaços, ela/e pode colaborar, interagir e articular na construção e na partilha do ambiente da ação artística somando para a totalidade onde está inserido. Mas por outro lado, também é participante quem opta por não intervir, mas frequentar ou estar presente no lugar/ação artística.

Faço maiores observações em torno de *Plante na Praça*, trabalho artístico relacional e colaborativo, que visa/visou tecer uma parceria direta com uma determinada comunidade frequentadora da Praça Said Chacur, localizada em Uberlândia, em Minas Gerais. Trata-se de uma ação iniciada em fevereiro de 2014, a qual durante oito meses estive presente diariamente, mas que, apesar de minha menor frequência nos tempos atuais, se mantém contínua.

Antes de qualquer apontamento, atesto que as ações artísticas urbanas em colaboração com comunidades se justificam por movimentar os espaços não institucionais da arte, contaminam a cidade com a arte e a arte com a cidade, usando como principal tática a interferência no espaço aberto e no cotidiano se aproveitando de alguma brecha que se abre em alguma situação de vida do cidadão. O cidadão muitas vezes é fígado, pego de surpresa, pois ele apesar de não buscar arte visitando o museu, se distrai com ela em algum lugar qualquer da cidade, muitas vezes sem nem saber do que se trata.

Plante (n)a praça

A Praça Said Chacur se localiza no Santa Mônica, um bairro de classe média e relativamente antigo na história de Uberlândia-MG. Ainda é um local com pouca infraestrutura onde, quando a grama está alta, por pouco não é confundido com um lote baldio, o que também acontece com outras praças da região. Segundo moradores do entorno, desde os anos 1980, eles vão conquistando pouco a pouco melhorias para o espaço. Relatam também que, no passado, a praça era bastante frequentada para consumo de drogas e é local de diversos tipos de violência.

Se durante o dia o sol é muito forte e existe pouca sombra, e se à noite a iluminação é insuficiente, não sobram muitos momentos para frequentar a praça. A existência de poucos bancos contribui para que as pessoas não permaneçam lá por muito tempo. A soma de todos esses fatores faz com que a praça seja pouco frequentada, e, quando ocorrem visitas, acontecem em curtos intervalos de tempo.

Considerando esse contexto de falta de infraestrutura, sujeito ao abandono e aos mais variados tipos de violência, ao se infiltrar na realidade local da Praça Said Chacur, *Plante na Praça* apostou em habitar e “tecer junto” um *site* com as pessoas que, conhecendo a ação, se prontificavam a interferir na estrutura da praça e a propor novas atividades ou interferências no planejamento urbano. O convite inicial feito por *Plante na Praça* foi para que os frequentadores do local colaborassem ativamente da criação de um jardim coletivo e partilhado, onde cada um poderia compor o seu próprio canteiro com as plantas que escolhesse. Além disso, todos estavam livres também para criar novas maneiras de usar a praça, de acordo com seus desejos. A partir desses estímulos, *Plante na Praça* foi se inserindo nesse contexto.

Para conquistar a confiança e o auxílio dos colaboradores foram empregadas basicamente quatro estratégias:

A primeira foi o plantio de oito canteiros de girassóis. O girassol foi escolhido por desabrochar flores de grande porte, amarelo vivo, intenso e chamativo. Considerou-se também seu rápido desenvolvimento, pois em três meses a flor já desabrocha. Não só usada para a alimentação, o girassol também é participante do imaginário coletivo. Essa flor de característica solar se movimenta acompanhando o sol durante todo o giro da Terra, e, na cultura popular, representa vitalidade, luz e felicidade.

A segunda estratégia foi a presença diária durante o plantio e todo o desenvolvimento dos canteiros de girassóis, adubando e regando. Estar presente na praça me fez passar do estado de uma “pessoa desconhecida” para uma “pessoa comum” e parte integrante daquele local, isso me permitiu conhecer, conversar, convidar, auxiliar e iniciar novos colaboradores no *Plante na Praça* por algum tempo.

A terceira estratégia foi a criação de placas para cada canteiro que era plantado (Figura 1). As placas amarelas eram feitas para os canteiros de girassóis e placas brancas para os canteiros dos “plantadores” espontâneos. De maneira não impositiva, as placas sugeriam que todos estavam livres para

cuidadas plantas e sinalizavam que os canteiros pertenciam a todos e que qualquer pessoa poderia contribuir e partilhar do seu florescimento.



Figura 1: Canteiro de girassóis. Detalhe de Plante na Praça em 2014.
Fonte: Andressa Boel.

A quarta estratégia foi a criação de uma espécie de *Praça Virtual*, ou seja, uma página no *Facebook*®, onde era possível um contato extra-praça entre os colaboradores, já que nem sempre nós nos encontrávamos lá. A página na internet também tinha a importante função de divulgação de fotos de atividades, mudanças ou micro-ações produzidas/vivenciadas na praça, para

que todos pudessem acompanhar de perto o processo e também para que fossem estimulados a intervir no local. A página estimulava também os visitantes a se fotografarem e postarem em suas próprias páginas sociais.

O *Plante na Praça* também apoiou diversas iniciativas, que iam além do plantio e que foram surgindo de outros colaboradores, a fim de diversificar os usos da praça, ou mesmo torná-la mais agradável para a convivência. Por exemplo, a instalação da *Biblioteca Pública*² (Figura 2), o *Trocando Palavras*³ (Figura 3), o *curta-vida-curta*⁴, varais de leitura, a pintura das árvores para clarear o ambiente, a coleta de lixo e o incentivo a não sujar o gramado, entre outros, que veremos mais adiante.

² A *Biblioteca Pública* é uma casinha de cachorro suspensa e fixa em uma árvore da praça. Foi adaptada para guardar e/ou trocar livros, todos podem deixar ou levar a qualquer momento.

³ O *Trocando Palavras* surgiu após a *Biblioteca Pública*, talvez como uma evolução dela. Seus idealizadores entenderam que a biblioteca fixa não promovia o encontro e a troca de experiências de leitura. Funcionou como um evento, que ocorria sempre de manhã, no último domingo do mês, onde todos podiam tomar café da manhã juntos, doar, trocar, emprestar livros e conversar sobre as leituras.

⁴ O *curta-vida-curta* foi um dia artístico-festivo que aconteceu em um final de semana na praça, durante os últimos dias de vida dos girassóis que estavam plantados nos canteiros. Os artistas convidados promoveram trabalhos com características transitória/efêmera e colaborativa no contexto da praça, no qual todos os frequentadores foram convidados a interagir.



Figura 2: Biblioteca Pública instalada por participantes da ação. Plante na Praça em 2014. Fonte: Andressa Boel.



Figura 3: Trocando Palavras, esse evento em especial contou com a participação de um grupo de música latino americana Munay Kawsay e exposição de telas. Vivência em Plante na Praça em 2014. Fonte: Andressa Boel.

Enfim, *Plante na Praça* visava a convidar os frequentadores do local a conviver e a aproveitar o ambiente, se importando mais com a vivência na praça durante o processo de construção do jardim do que com o resultado físico dele (Figura 4).



Figura 4: Plantio de canteiro Zona da Amoreira por moradoras da região. Vivência em Plante na Praça em 2014. Fonte: Andressa Boel.

Site fértil, terra acolhedora

O *site-specific*, em sua primeira concepção é construído para um lugar físico específico. Nessa modalidade prevalece “uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização” (Kwon, 2008, p. 167). Em espaço palpável, o espectador se insere e experimenta a obra espacial e corporalmente. O lugar onde o *site* se instala faz parte de seu entendimento, a obra e seu sentido estão intimamente intrincados ao lugar.

Em um segundo momento, o *site* deixa de se formatar apenas às condições físicas do lugar e passa a ser articulado a partir de questões sociais, econômicas, políticas, históricas ou conceituais. Além disso, essa nova conjuntura em que o *site* se apresenta é fortemente desestetizada, se despreocupa com o prazer visual, é desmaterializada, no sentido de não se ocupar com a produção ou duração de objetos resultantes do *site*, pois prioriza o lado processual da ação artística. Inclusive, ainda segundo Miwon Kwon, o *site-oriented* dá prioridade ao âmbito discursivo das relações e trocas que se dão entre os participantes durante o acontecimento presente e presencial. Em outras palavras, para que ele aconteça, depende diretamente da colaboração do público, se dedica a contaminar a vida com a arte, o que o leva muitas vezes a acontecer/ser proposto para lugares cotidianos, fora do ambiente artístico institucional.

Para a/o artista que decide trabalhar nesse âmbito discursivo, a processualidade do trabalho envolve novos termos de ação, que antes não eram usados na produção objetual, tais como: “negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar, etc” (Kwon, 2008, p. 178), pessoas e poderes públicos que compartilham do mesmo espaço que se deseja ativar. Junto com essas novas atividades que desempenha, a/o artista pode se travestir no que seriam novas profissões e assumir “novos fazeres”, o que o torna, segundo, Ricardo Basbaum (2005) um “artista-etc” ou, de acordo com Kaprow, um “a-artista”.

Podemos existir apenas por um momento, como o não-artista, pois quando a profissão de arte for descartada, as suas categorias internas perdem o sentido, ou irão ser no máximo antiguidades. Um a-artista é alguém que está interessado em mudar de atividade, em modernização. [...] Tornar-se, por exemplo, um contador, ou um ecólogo, um piloto de acrobacia, um político, um vagabundo de praia. Nestas diversas categorias, os tipos de arte que discutimos iriam operar indiretamente, como uma memória em código, que, ao invés de programar uma trajetória específica de comportamento, iria abrir uma atitude de deliberada diversão em todas as atividades profissionais, que estão bem além das a-artes. Misturar os sinais, talvez. (Kaprow, 1976, p. 35)

Em *Plante na Praça*, eu era reconhecida facilmente como uma jardineira, paisagista ou alguma profissional ligada à preservação da natureza, mas também era uma espécie de pomba correio mutante e adaptada àquele

ambiente um “correio elegante”, telefonista sem fio, designer de placas, carpinteira com afinidade para gambiarras, fotógrafa de família, enfim, uma (a-)artista que, como todas as pessoas na vida, em algum momento se dedicam e acumulam diversas funções.

O *Plante na Praça* se infiltrou não só no lugar físico, mas plantou sementes na política do lugar, este que é “forjado pelo cruzamento de processos sociais, econômicos e políticos” (Ribeiro, 2012, p. 55), se infiltrou nas relações e interações que já existiam e que se davam no espaço da Praça Said Chacur. A meu ver, nessa prática, o *site oriented art* nasce a partir da entrada de um “agente ebulidor”, alguém que leva uma semente de erva daninha ou proposta e faz com que as relações se modifiquem, hibridizem-se ou se intensifiquem adubando-as, esperando que algo floresça. O *Plante na Praça* aconteceu e acontece a partir da articulação do contexto convivial do “fazer-plantar” que, como consequência, nutriu o pertencimento e a afetividade dos frequentadores com relação à praça. “Conviver” e “modificar” o ambiente aos seus padrões estéticos/afetivos fez com que os frequentadores desenvolvessem maior afetividade pelo ambiente da praça, além de fortificar a sociabilidade local.

Consideramos, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o artista como catalisador e agenciador que “acrescenta sempre novas variedades ao mundo”, ele “é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação aos perceptos ou as visões que nos dá” (2010, p. 207). *Plante na Praça* é um bloco de sensações que existe por si mesmo: afecto vivo em contínua mutação para os que o constroem, por se tratar de uma ação coletiva (não apenas minha enquanto artista ou a-artista) se reformula de ciclo em ciclo, por cada colaborador ou por cada pequena ação, mas sem perder sua essência; se constitui de percepto vivo mutante para os que convivem com ele, mas se mantém independente do estado de quem o experimenta.

A processualidade do ato/trabalho artístico supõe o agenciamento de vontade(s) criadora(s), ou seja, a invenção de outras ou novas práticas que visam a um modo de existência compartilhada entre variedades de espécies.

Propõe-se o coletivo, além da comunidade, na medida em que se realiza na confluência, na colaboração de diversos sujeitos⁵ interferentes. O agenciamento da(s) vontade(s) e produção criadora dada em ação coletiva é sempre intercomunicativa e intermodal⁶. Enquadro-me, enquanto (a-)artista, na função de agente ebulidor inicial, quando convidado para a ação, e, catalisador permanente junto com os outros sujeitos que compõem esse coletivo dado pelo e no processo construtivo, que dão continuidade à ação. As proposições e as ações concretas e colaborativas surgem no processo de agenciamento coletivo/individual propulsor das relações intermodais que se efetivam e deixam suas marcas ao construir *Plante na Praça*.

O *Plante na Praça* optou por ocupar espaços e produzir um ambiente de trocas, onde a arte não está restrita apenas à observação, onde o “espectador” pode ser participante ativo e constituinte da experiência artística. Propõe-se a vivência coletiva, interferindo no cotidiano de quem é tocado por ela. A ação se constitui a partir de objetos ordinários e precários, desvia o foco de atenção da apreciação física para a experiência relacional estética⁷.

Com relação à partilha e à processualidade tematizada por esse tipo de ação, resgato a Arte Ambiental de Oiticica, aquela que está “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja

⁵ Lúcia Pimentel (1999, p. 75) define o Sujeito como “um complexo individuado que perfaz uma personalidade, sendo o processo de subjetivação a produção de um modo de existência”. Considera-se aí a subjetividade do(s) indivíduo(s) e a subjetividade do(s) grupo(s), que se tornam agora “sujeitos”, uns para os outros; sujeito sempre supõe, portanto, agenciamentos de subjetivação, um modo de existência.

⁶ As ações são intercomunicativas por serem pensadas e produzidas coletivamente em longos períodos de tempo, portanto os sujeitos/participantes se comunicam, mesmo que não se encontrem fisicamente, por sinais, marcações ou objetos deixados. As ações também são intermodais por cada participante/colaborador do coletivo utilizar de sua particularidade construtora para construir o que planeja, no geral, são diversos os modos de construir dos colaboradores do coletivo edificador do *Plante na Praça*.

⁷ A experiência estética é entendida aqui como a vivência junto à ação artística. É o resultado do encontro entre a ação artística e o colaborador/ participante e/ou observador/espectador, acontece quando ele está diante ou contribui na ação, é o que ele deixa e o que ele leva dela.

participando como estrutura” (Oiticica, 1986, p. 76). Para esse tipo de obra, faz-se necessário a criação de “ambientes”, a experiência tátil e as relações físicas se tornam naturais em espaços livres que possibilitam e incentivam tanto a “participação” quanto a “intervenção criativa do espectador”. Em *Plante na Praça*, o ambiente “estático” / “transformável” criado é uma espécie de jardim construído coletivamente, que é ao mesmo tempo provocador e resultante das diversas interações e encontros nesse ambiente.

Hélio Oiticica acrescenta que seu programa é “antiartístico” e que o objetivo do artista é motivar a criação e a colaboração do interator em detrimento da criação objetual para a contemplação. Para Oiticica (1986), a arte ambiental está diretamente relacionada a uma derrocada das modalidades artísticas tradicionais não contaminadas e proposta de uma modalidade artística total com os mais variados materiais, em que se propõe a interação do espectador, que se torna, conseqüentemente, participante. A interação está sujeita ao comportamento individual do interlocutor, que pode somar ativamente com a proposta do artista ou decidir por não interagir.

Em *Plante na Praça* as vivências se dão no convívio e ações diárias do plantio, adubação e rega das plantas. Ao mesmo tempo em que se experimenta e se cria as possibilidades explorando o ambiente que a praça oferece, as relações de amizades e inimizades se desabrocham nesse convívio. O termo “exposição” igualmente não está de acordo com os conceitos que o *Plante na Praça* busca refletir, pois, além de a experimentação não acontecer no espaço institucional da arte, propõe-se a construção de um ambiente menos austero, onde o participante se sinta à vontade para interagir, conversar, tatear, interferir diretamente na ação. Objetos banais, tais como plantas, placas, sementes, água, terra, dentre outros, são objetos ativadores, que visam atrair os colaboradores para a interação. O foco da ação artística está nas relações que se estabelecem entre as pessoas e na vivência despertada pelo manusear os materiais perecíveis ou simplesmente na experiência de aproveitar a praça.

Tendo como ponto de partida a reflexão filosófica materialista proposta por Nicolas Bourriaud, a criação da forma acontece durante a colisão e o engavetamento de átomos. Não necessariamente, mas, com sorte, o engavetamento pode ser responsável pela criação de um “mundo”, ou um jardim. Para que esse “mundo” permaneça ordenado, é necessário que essa ligação atômica seja duradoura. Nessa perspectiva, a arte “vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (2009, p.29). Ao transpor a teoria para a prática da praça, deve-se imaginar em cada átomo uma pessoa que por algum motivo desvia sua rotina para vivenciar aquele ambiente. Lá ela encontra outra(s) pessoa(s) no mesmo estado e embarca(m) em “conversas de canteiro”. Elas criam ligações duradouras e, a partir de um “fazer comum”, aproveitam a praça em seus mais diversos e possíveis modos de fruição. Essa suposição - em plano concreto, porém imaterial - faz com que o *Plante na Praça* seja um modelo de mundo viável ou um potente jardim com grandes chances de se tornar floresta.

De um modo geral, a Estética Relacional formulada por Bourriaud consiste em “julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (2009, p. 151). É definida como “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (2009, p. 151). Em confluência com o que foi apresentado, considero que o *Plante na Praça* mantém suas raízes em campos jardinsos abertos e constrói o lenho de suas plantas tendo como forma os “encontros fortuitos e duradouros” (Bourriaud, 2009, p. 27), relações sociais e afetivas – simbólicas e estéticas - que se desenvolvem no decorrer desses processos que são direcionados e dirigidos pelo rastro de seiva deixado por cada participante ativo.

Tendo isso em mente, entendo que no plano material de *Plante na Praça* estão o território da praça, os canteiros, as flores, as árvores e as sementes (orgânico compartilhado), os regadores, as mangueiras, as torneiras, as placas e os objetos decorativos (objetos de uso compartilhado). O plano estético está na zona de composição entre o real e o imaginário, imprevisível, mas passível de apreensão

pelas marcas das ações do convívio construtivo, pelo vestígio das relações comunicantes que moldam o território na realização do modo de existência do trabalho em tempo não contínuo, de movimento intervalar, de intervenção.

Nesse caso, apesar de efêmero, o plano material é anterior ao plano estético. Esse último, apesar de ser mais consistente, é dependente do primeiro. É necessária a existência de ambos os planos, para se criar uma zona de indeterminação e metamorfose, para se chegar ao “acontecimento”, uma vez que, segundo Bourriaud, a forma da arte na contemporaneidade vai além de sua materialidade, de sua objetualidade expositiva.

Em resumo, supondo que um pintor pode utilizar pinceis tela e tintas para produzir uma pintura, um escultor pode usar o mármore, o cinzel e o martelo para produzir uma escultura, ações como o *Plante na Praça* são o resultado dos agenciamentos de artistas e dos colaboradores em torno de objetos, nesse caso, a praça, terra, plantas e etc., ou seja, os objetos são os instrumentos de construção e a “obra” é de fato o próprio acontecimento fluido das ligações e ações que se dão no dia a dia dessa produção coletivizada. A “obra” não está nos objetos do processo e nem no que pode vir a ser construído depois disso ou fora desse contexto, ela está dissolvida no tempo de vivência e nos desejos provocados e praticados naquele espaço. Tem como matéria as relações que se dão entre as pessoas.

Plante na Praça plantou uma semente, criou esperança nos moradores da região de que poderiam construir lá um jardim. Cuidar dos girassóis, ainda pequenos, levava os participantes ao plano imaginário, suspendia-os do convívio e de aspirações “convencionais” para a praça ou trazia usos para um lugar que era visto por algumas pessoas apenas como local de passagem. Ao embarcar no mundo do “fazer” e experimentar essa nova atividade, ativava-se o contemplar e o imaginar, por exemplo, que em breve desabrochariam grandes flores amarelas, tão fortes e impactantes quanto o sol que lhes acompanhava diariamente. Segundo Reinaldo Laddaga, o objetivo dos

trabalhos artísticos relacionais contemporâneos não é a construção de obras, mas a “produção colaborativa de desejos” (2012, p. 15).

A convivência na praça convida os frequentadores a se deslocarem de sua rotina, a realocarem-se na vivência desse lugar, que se torna território da arte, onde a vida e a arte não se separam, onde se começa a pensar a vida que a praça poderia assumir, o não planejado oficialmente, mas que a comunidade poderia efetivar ao compor o plano estético afetivo. Laddaga, em *Estética da Emergência*, sinaliza que ações artísticas colaborativas frutos de associações de longa duração entre (a-)artistas e participantes da ação formam alianças que podem modificar estados de estabelecimentos físicos, ou criar ficções envolvendo tanto a comunidade que produz diretamente quanto a comunidade em geral.

O *Plante na Praça* foi/é construído a partir de relações, nas quais o plano estético é dado pelo corpo social. A criação coletiva do jardim gera uma estética comunicativa, que aconteceu e acontece em contexto real e modificou o espaço onde se instaurou. Laddaga denomina produções colaborativas que envolvem mobilização social entre (a-)artistas e participantes em geral como “ecologias culturais”. As formações de ecologias culturais se assemelham às formações de micropolíticas, ou manifestações de grupos que fogem à ordem local comum formando um grupo de resistência, nesse caso, cultural e ativista.

Dentro dessa perspectiva, *Plante na Praça* não cria representações, lida com a realidade direta dos frequentadores da praça, começa a atuar, agenciar, ser ativista, negociar, incentivar, apaziguar etc. remendar, rasgar ou juntar partes dos retalhos desse tecido urbano em conjunto com os que se interessam em assumir, nessa construção coletiva, a partilha do espaço.

Considerando as produções artísticas que brotam a partir de um contexto cotidiano, de dado tempo, espaço e contexto sócio-político, é que nasce a Arte Contextual. Paul Ardenne (2002) elege como contextuais as ações que se dão no meio urbano sem um intermediário, constroem-se diretamente ligadas à realidade. Apresentam-se no “aqui” e “agora” por meio de ações colaborativas

propondo reflexões relativas à situação da vida no tempo e espaço em que estamos inseridos e onde elas são construídas.

A arte em contexto evoca a ação e a interação, considera que o espectador é um cidadão político e ativo, convida-o para interagir nos tramites da política urbana, incentiva-o a não se manter passivo nem diante da arte, nem da política estabelecida na cidade. Mesmo este tendo que adotar uma postura de interventor, assumindo sua responsabilidade ao ocupar o espaço público coletivo. O *Plante na Praça* visa polemizar os usos da praça, incentiva os frequentadores a assumirem esse espaço de convívio e reconstruírem seus usos da maneira que julgarem mais urgentes ou essenciais.

Brotos híbridos: relações e trocas

Voltando às práticas da arte relacional, Bourriaud critica o vínculo de convivência existente entre as pessoas na contemporaneidade, argumentando que é frio, desumanizado e reificado, que elas se tratam da mesma maneira como tratam as coisas. Em função de diversificar essas relações, alguns dos trabalhos artísticos contemporâneos são produzidos para um grande número de participantes, e privilegiam o encontro e o uso (em detrimento da contemplação) do espaço coletivizado e a interação, vivenciando o que o artista oferece.

Apesar de sinalizar que todo trabalho artístico possui algum grau em uma “escala de relacionabilidade”, alguns exigem mais e outros menos relações. Bourriaud descreve uma ruptura entre os artistas que produzem algo para ser visto (objeto) e os que produzem algo para ser usado, consumido ou vivido (evento). Tendo isso em vista, avança, compara as práticas da arte contemporânea com a maneira que se dão as relações econômicas atuais, na qual a valorização de mercado passa de bens para os serviços. Em outras palavras, o autor observa que os artistas usam como estratégia para desencadear as relações entre as pessoas o oferecimento de serviços aos visitantes das galerias, em detrimento da criação de objetos. Bourriaud

interpreta essa mudança de paradigmas como uma ruptura dos anseios dos artistas com relação ao desejo por transformações sociais. Para ele os artistas não propõem com isso uma revolução utópica e total para o futuro, mas uma medida paliativa para o presente, são micro revoluções *in loco*. De acordo com Claire Bishop, citando Bourriaud:

[...] em vez de pauta ‘utópica’, os artistas de hoje buscam apenas encontrar soluções provisórias aqui e agora; em vez de tentar transformar seu ambiente, os artistas hoje estão simplesmente ‘aprendendo a habitar melhor o mundo’; em vez de ansiar por uma utopia futura, essa arte estabelece ‘microutopias’ funcionais no presente. (2004, p. 112)

Bishop acrescenta que em alguns casos, por exemplo, trabalhos que se apresentam como festas, jantares, cafés, etc. dentro de galerias, “as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas [...] elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente” (2004, p. 122). Pois, mesmo com a galeria aberta ao público geral, onde teoricamente qualquer pessoa está livre para entrar, o público que se tem continua sendo o público de arte de sempre. Segundo a autora, nesse caso não há “antagonismo” onde se instala o site, pois apesar de existir debate e diálogo “não existe fricção por si só” (2004, p. 122). Seria diferente se essas vivências recebessem visitantes excluídos do mercado ou do contexto da arte, que estivessem em busca de um lugar para estar, ou morar, ou não pudessem pagar por suas refeições. Os discursos desses últimos gerariam algum debate, seriam diferentes do contexto “banal” da arte.

Grant Kester (2015) considera que os trabalhos de arte relacional devem possuir relações mais profundas entre os participantes, que elas devem ir além de uma refeição, de uma festa ou evento, de fato devem se preocupar com a interação social coletiva de maneira mais intensa. O autor se refere a trabalhos colaborativos que surgem da aliança entre artistas e colaboradores de outras profissões, subculturas sociais e políticas, por exemplo, entre artistas e Organizações não Governamentais (ONGs), grupos ativistas, associações de bairro ou trabalhadores. Nesse caso, a linha que separa arte relacional e

ativismo é mais tênue, ou inexistente. Kester critica Bourriaud e Bishop por desconsiderarem ou suavizarem em suas discussões a carga ativista de trabalhos artísticos relacionais. E até mesmo por negar a artisticidade de alguns desses trabalhos quando possuem um caráter ativista mais aparente, provavelmente em troca de não deslegitimarem suas teorias. Acrescenta também que:

Em muitos dos trabalhos descritos por Bourriaud, as posições do artista, do colaborador e do observador, longe de serem desestabilizadas, permanecem altamente convencionais. À parte de oferecer ao observador alguma forma nominal de interação social (receber um folheto, ingerir comida, etc.) o artista nunca perde o controle. O trabalho é organizado ou planejado de antemão e frequentemente apresentado ao observador como uma forma de espetáculo (“troca de matéria-prima”, como escreve Bourriaud). (2015, p. 35)

Bishop também se posiciona com relação ao domínio do artista sobre o trabalho. Segundo ela, a estrutura de todo o trabalho já direciona o que ele será em início, meio e fim, além de contar com a presença e o controle do artista em todo o tempo de execução, fazendo com que essa composição não se confunda com algo indesejado.

Considerando a crítica apresentada por Bishop e Kester a aspectos da Arte Relacional que dizem respeito ao grau de envolvimento e de partilha dos colaboradores em propostas artísticas, examinamos, sob essa ótica, como se deu a adesão e a persistência dos participantes do *Plante na Praça*.

Uma das estratégias para envolver o público foi minha presença diária, mas não integral, na praça. O objetivo foi encorajar e auxiliar as pessoas a pôr em prática suas sugestões e inserções. Em grande parte dos dias, quando eu não estava presente, todo o material deixado corria o risco de ser levado e até mesmo as plantas poderiam ser quebradas. Em nenhum momento foi possível saber quantas pessoas se envolveriam no processo, nem quantas pessoas permaneceriam dando continuidade aos canteiros ou se abandonariam etc... Dessa maneira, eu me propunha emprestar materiais ou ajudar no trabalho físico, mas procurava não sugerir ou interferir na estética e nem no projeto que

era proposto pelo plantador ou interventor. Enfim, todas as possibilidades sempre estiveram bastante abertas ao sabor dos acasos e fora do meu controle.

Ao defender ações artísticas colaborativas e ativistas de longa duração, Kester acrescenta que essas experiências intensificam as relações de trocas entre os coprodutores, nos desafiam a “reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais” (2015, p. 31) orquestradas por essas experiências.

Cultivo de raízes fortes e dispersão de sementes:

início e continuidade dos ciclos

Além de existir enquanto projeto artístico, o *Plante na Praça* visou/visa despertar reflexões sobre os espaços de partilha da cidade e o uso de seus equipamentos de lazer. Em busca de operar em torno dessas experimentações, os frequentadores da praça foram incentivados a interferir no funcionamento local, de modo que plantassem seus canteiros ou desencadeassem ciclos de outras atividades. Estes ciclos, por sua vez, despertaram vínculos entre os participantes e influenciaram mais e mais pessoas a darem continuidade aos ciclos que já existiam ou a iniciarem outros novos de seus interesses.

A articulação em parceria com os colaboradores e minha presença diária, fortalecendo esses vínculos, possibilitou a existência do trabalho enquanto acontecimento artístico contínuo, vivo⁸. A estratégia de *Plante na Praça* para ampliar sua existência é se servir da (e servir a) comunidade/coletividade sensibilizada com o ciclo inicial dos girassóis, para que criem os seus canteiros e iniciem seus próprios ciclos em um movimento de repetição e diferenciação. Isso confere maior duração na existência da ação artística, e amplifica a

⁸ O *Plante na Praça* foi acompanhado por mim apenas durante oito meses, mas se mantém vivo pela continuidade que foi dada pelos moradores do entrono e participantes da ação.

dinâmica de trocas com os participantes que, por vontade própria, decidem visitar, dar manutenção ao ciclo ou modificar a praça diariamente.

Entendo que o ciclo é uma potência contaminável e, ao se propor um ciclo, outros também são influenciados a iniciarem, criando então uma série deles. A duração de cada ciclo corresponde à disponibilidade que seu criador tem de frequentar a praça, podendo ser desde um momento de férias, desemprego eventual, de ócio diário ou de fim de semana ou todo o tempo em que se reside nas proximidades da mesma. Essa maneira de “explorar” a somatória dos participantes implica também na divisão da autoria, sendo cada autor de canteiro ou de outra proposição, autor de seu ciclo. Cada ciclo se constitui por uma forma plástica de construção diferenciada, assim como é particular a maneira como o seu autor se relaciona com os participantes do seu entorno. As diferenças marcadas pela autoria de cada ciclo conferem características estético-simbólicas individuais, porém o contexto coletivo de criação, contaminação e trocas garante a unidade do todo.

As características individuais dadas a cada ciclo dão pistas sobre o imaginário que cada um cria para a praça, ou suas respectivas utopias com relação ao espaço que se gostaria de ter para habitar. Em *Plante na Praça* cada participante se viu provocado a planejar ou projetar seu próprio jardim (combinado com o coletivo). Gisele Ribeiro define utopia como um lugar que não existe no real, como “extraterritorialidade”; para a autora, a utopia funciona como

[...] um campo a partir do qual se podem conceber outras maneiras possíveis de viver, introduzir variações imaginativas que permitiriam tanto a subversão do poder quanto estabelecer uma distância com relação ao sistema cultural vigente (ideologia). (2012, p. 52)

Trata-se de um espaço neutro, não contaminado com a ideologia dominante. Portanto, o nosso jardim coletivo pode ser visto como inserido no campo dos desejos de cada um que cria seu ciclo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da reflexão proposta considero que, em ações como *Plante na Praça*, a arte está dissolvida nas relações que se dão durante um processo contínuo. A poesia em brotar, viver, construir, florescer e se relacionar, misturar-se, está em unir a arte com a vida e torna-la algo comum, simples, acessível e gerador de novos ciclos. O *Plante na Praça* foi iniciado em fevereiro de 2014 e ainda vive.

O que valida ações desse tipo é a própria experimentação em estado presente, o construir “aqui” e “agora”. A forma transborda a materialidade e é dada pelas relações e nas pulsações que ela gera. Como já foi dito: “Não faz diferença se isso for chamado ativismo, crítica social, molecagem, auto-promoção ou arte” (Kaprow, 1976, p.36), elas são na realidade e em tempo presente tudo isso e vão além.

Ao vivenciar e construir colaborativamente essa ação artística pondero que “obras” ou artigos científicos podem existir enquanto desdobramentos desse tipo de prática, mas não enquanto registros justificadores ou validadores de sua existência. Não há nenhum objeto posterior que possa validar esse momento ímpar enquanto arte em vida, pois ela definitivamente não está no campo da objetualidade plástica. Está no campo das sensações, afetos, trocas e experiências vividas no contexto exclusivo do local em momento presente. A meu ver, exposição de registros em espaços institucionais da arte desqualifica e tira a autonomia da produção em contexto, suaviza a poesia das relações efêmeras que são tão caras para esse tipo de produção. Anula a potência e o valor que é dado para a fluidez volátil das relações presentificadas na vivência coletiva em troca de institucionalizar ou validar do trabalho como uma “obra” em um sistema tradicional.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

Ardenne, P. *Un art contextuel*. Paris - FR: Flammarion; 2002.

Basbaum, R. Amo os artistas-etc. In: Moura, Rodrigo (Org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha; 2005.

Bourriaud, N. Estética Relacional (trad. Denise Bottmann). São Paulo - SP: Martins Fontes; 2009, p. 29

Deleuze, G; Guattari, F. O que é filosofia? (Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro - RJ: Ed. 34; 2010, p. 207.

Kaprow, A. A educação do a-artista. *Revista Malasartes*. Nº 3, Rio de Janeiro; 1976, p. 36.

Kwon, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (trad. Jorge Menna Barreto). In: *Revista Arte&Ensaio*, ano XV, nº 17, Rio de Janeiro, 2008, p.167.

Laddaga, R. Estética da emergência (Trad. de Marda Lopes). São Paulo - SP: Martins Fontes; 2012, p. 15

Oiticica, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro - RJ: Rocco; 1986, p. 76

Pimentel, L. G. Limites em expansão: Licenciatura em Artes Visuais. Belo Horizonte - MG: C/Arte; 1999, p. 75

Ribeiro, G. Arte e comunidade entre ideologia e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.). Trânsito entre arte e política. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ; 2012, p.55.

Fontes eletrônicas e sites

Bishop, C. Antagonismo e estética relacional. *Revista Tatuí*, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://issuu.com/tatui/docs/tatui12>>. Acesso em: 12 dez. 2015. Originalmente publicado na revista October, n. 110, 2004, p. 112.

Kester, G. H. Colaboração, arte e subculturas. In: Caderno videobrasil 02: arte mobilidade sustentabilidade. SESC/Associação Cultural Videobrasil: São Paulo - SP, 2006. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_CadernoVB02_P.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2015, p. 35.